

ИМАГОЛОГИЯ

УДК 821.161.1

DOI: 10.17223/24099554/9/4

О.Н. Болотникова

ИМАГОЛОГИЯ ДОМАШНЕГО ПРОСТРАНСТВА И ЕГО ЛИМИНАЛЬНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В КОНТЕКСТЕ МИРАЖНОЙ ИНТРИГИ КОМЕДИИ Н.В. ГОГОЛЯ «РЕВИЗОР»

Анализируется гоголевская поэтика, определяющая ценностную трансформацию домашнего пространства и превращение ее в метафорический слепок негативной антропологии. Реализацией этой поэтики является «сборный город» «Ревизора», с одной стороны – модель социальной организации, а с другой – «душевный город», где структура общественных связей претворяется в духовно-психологических обобщениях, в складе страстей героев. Пороговая семантика, воплощенная в функциях двери и окна, позволила развернуть в пьесе сюжет борьбы за социальное структурирование закрытого и тесного пространства, условного и миражно изменчивого, лишенного онтологической основы. Суть человека в «сборном доме» городничего определяет приближение или удаление от источника власти, открытость или закрытость каналов проникновения к нему (дверей и окон).

Ключевые слова: домашнее пространство, дверь, окно, Н.В. Гоголь, «Ревизор».

Домашнее пространство в художественном мире Гоголя, отражающем в этом моменте поэтику русской литературы в целом, имеет важное значение. Его семантика и функции определяются в первую очередь местом в смысловом поле домостроительства, метаконцепта отечественной словесности, составляющего часть ее национального своеобразия. Поздний и во многом травматичный переход от традиционалистской культуры, где Дом есть священное средоточие ценностей человеческого и трансцендентного мира, о чем свидетельствуют и ритуально-обрядовые компоненты восточнославянского народного православия, и его древнерусские и барочные модификации, к культуре

модерной, олицетворенной, в частности, в классицизме, где Дом сразу оказался вытеснен Вселенной, пространством универсально-космического творчества, строительства сакрализованной Империи, задал основной вектор смысловых поисков – восстановление в поле надличностных ценностей службы, долга, государства и его институтов сферы индивидуальной защищенности, приватности. Так, сюжеты отстаивания границ Дома, маркерами которых выступили лиминальные элементы интерьера, приобрели особую важность для русской литературы конца XVIII – первой трети XIX в. (и далее – для литературы XIX и XX вв.), где дверь и окно функционировали как целостный миромоделирующий комплекс, обладающий преемственной ядерной семантикой и реализующийся в системе устойчивых мотивов, сюжетно-повествовательных схем и жанрово-стилевых топосов (см. о них: [1–4]).

Гоголевская поэтика лиминальных элементов в этом плане амбивалентна. Она испытала влияние как патриархальной культуры с ее абсолютизацией Дома (народная мифопоэтика, барочное домостроительство), так и сентиментально-романтических подходов к моделированию домашнего пространства, в которых чувствуется привкус ресентимента по отношению к разрушающим Дом силам. Но в неменьшей степени на гоголевское творчество повлияла и классицистско-имперская культура с ее маргинализацией Дома, мыслимого как убежище от исполнения сверхличного общественного долга. У писателя последний часто сливается с долгом религиозным, производным сакрализации Империи, особенно в поздних произведениях, где Небесный дом отождествляется с Россией («Выбранные места из переписки с друзьями»). В результате семантика и функции двери и окна от одного этапа творчества к другому существенно меняются, воплощая стремление то к деконструкции Дома, то к его оправданию и восстановлению.

Так, итогом «Миргорода» явились ценностная трансформация домашнего пространства и превращение ее в метафорический слепок негативной антропологии. Закрытый мир провинциального города позволил создать компактный пространственный образ, где несколько ключевых локусов выступили репрезентантом сущностно статичных человеческих типов. Развитием этого метода стал «сборный город» «Ревизора», с одной стороны – модель социальной организации, а с другой – «душевный город», где структура общественных связей

претворяется в духовно-психологических обобщениях, в складе стратегий героев. Причем если эмблемой Миргорода как социума был перманентный хаос, то город «Ревизора» собран в единое структурированное целое ситуацией ревизии, которая в итоге обнаруживает свою миражность и опрокидывает установившиеся связи (см. о специфике образа города у Гоголя: [5. С. 163–189; 6; 7]).

Подобный образ реализуется средствами драматургии, оперирующей не континуальными репрезентациями пространства, а дискретными локусами. Ими в «Ревизоре» стали дом городничего и комната в гостинице, остальное городское пространство дано во внесценических описаниях. Оба локуса в первую очередь являются общественными местами, даже дом Сквозник-Дмухановского, наполненный в этот день чиновниками и гостями до того, что пространства для частной жизни здесь почти не остается; все смешано, как в записке городничего: «Спешу тебя уведомить, душенька, что состояние мое было весьма печальное, но, уповая на милосердие божие, за два соленные огурца особенно и полпорции икры рубль двадцать пять копеек...» [8. С. 42]. Тем самым каждый элемент дома играет свою роль в организации социальных взаимодействий, что в особенности касается дверей и окон, регулирующих коммуникацию: они указывают на уровень допуска героев в определенную сферу и включены в социальные ритуалы.

Здесь важна установка на закрытость или открытость. Изначально сообщество городских чиновников представляет собой клановую, причем элитарную, структуру: их круг ограничен, посторонние в него не допускаются, все имеют долю власти, а межличностные отношения близки до семейственной фамильярности¹. Это подчеркивается в начальной сцене сосредоточением всех важнейших действующих лиц в пространстве **«комнаты в доме городничего»** [8. С. 11], т.е. в сфере максимально интимного контакта с центром власти. Подразумевается, что двери здесь закрыты и обсуждение «пренеприятнейшего известия» происходит келейно. Упоминание дверей связано лишь с героями, осуществляющими коммуникацию чиновников с городским (**«Те же, Бобчинский и Добчинский, оба входят запыхавшись»** [Там же. С. 18]) и внешним миром (почтмейстер). Поскольку

¹ См. о клановости как принципе не только сатирической критики Гоголя, но и художественной структуры «чиновничьей» комедии, начиная с «Ябеды» В.В. Капниста: [9. С. 292–294; 10].

второй делает это через вскрытые письма, то материальные границы для него имеют факультативное значение, но оба первых в комедии прочно связаны с дверями, около которых они топчутся, подслушивают, вбегают или робко протискиваются. Бобчинский и Добчинский, не имея официального статуса, вынуждены постоянно подтверждать допуск в клан участием в «гостевых» ритуалах.

Остальные участники первого действия находятся вне пределов регулярной коммуникации, и для них вход в комнату или в дом является исключением. Квартальный и частный пристав стоят у ворот («Я был тут сейчас **за воротами**» [8. С. 22]), что отражает их функцию исполнительных посредников, открывающих или закрывающих другим путь к источнику власти, но находящихся в промежуточном положении «швейцаров». Анна Андреевна и Марья Антоновна, будучи постоянными обитателями данного домашнего пространства, свободно входят во все двери («Где ж, где ж они? Ах, боже мой... (**Отворяя дверь.**) Муж! Антоша! Антон!» [Там же. С. 24]), но также отделены от официальной коммуникации и вынуждены добывать сведения через нерегулярные каналы («Слышишь, побеги, **расспроси**: куда поехали, да расспроси хорошенько, что за приезжий, каков он, слышишь! **подсмотри в щелку** и **узнай** всё, и глаза какие: черные или нет, и сию же минуту возвращайся назад, слышишь!» [Там же. С. 25]). Их воплощением становится окно, нерегламентированный ход в дом, из которого они узнают важнейшие новости. Сентиментально-романтический колорит образов Анны Андреевны и Марьи Антоновны иронично подчеркивается проекцией на сюжет «девы у окна» с его атмосферой любовного томления («Так занавес и закрывает их обеих, **стоящих у окна**» [Там же. С. 25]), принимающего вид банального кокетства и неуклюжих матримониальных планов («в голове чепуха, все женихи сидят» [Там же. С. 24]).

Второй локус пьесы («Маленькая **комната** в гостинице» [Там же. С. 26]) представляет собой совершенно иное, лишенное приватности, коммуникативное пространство. Прежде всего, это лишь частично обустроенное пристанище с минимумом необходимых вещей, среди которых оказываются и приметы беспорядка в виде неприбранного чемодана и пустой бутылки: «Постель, стол, чемодан, пустая бутылка, сапоги, платяная щетка и прочее» [Там же. С. 26]. Помещение в гостинице принадлежит одновременно двум владельцам – хозяину и постояльцу, причем второму только временно и на определенных условиях

(оплаты, порядка): если они выполняются, гость относительно защищен от вторжения или манипуляции своим пространством, в противном случае, как проигравшийся и неплатежеспособный Хлестаков, он теряет право контроля. В пьесе это подчеркивается постоянным пересечением границ его комнаты, в которую то входят, то выходят разные лица (Осип, слуга, городничий, Добчинский, Бобчинский). Дверь, непрерывно открываясь и закрываясь, не выдерживает в конце концов напора и срывается с петель («дверь обрывается» [8. С. 38]).

Следующей после гостиницы стадией потери личного пространства должна была стать для Хлестакова тюрьма, попасть в которую он боится больше всего. Для него заключение означает не столько лишение свободы, сколько потерю статуса, социальной роли, возможности «задать тон». Это публичное унижение и разоблачение, заставляющее Хлестакова с ужасом ждать рокового «стука у врат», вторжения гостей, воплощающих силу и власть:

Что, если в самом деле он потащит меня **в тюрьму**? Что ж? если благородным образом, я пожалуй... нет, нет, не хочу. Там в городе таскаются офицеры и народ, а я, как нарочно, задал тону и перемигнулся с одной купеческой дочкой... нет, не хочу. Да что он, как он смеет в самом деле? Что я ему, разве купец или ремесленник? (*Бодрится и выпрямливается.*) Да я ему прямо скажу: как вы смеете, как вы?.. (*У дверей вертится ручка; Хлестаков бледнеет и съезживается*) [Там же. С. 32].

Запереть дверь, отгородиться от вторжений Хлестаков не может. В частично отчужденном пространстве гостиницы (даже постелью героя в его отсутствие фамильярно распоряжается Осип) постоялец зависит от других людей и вынужден к ним обращаться для удовлетворения своих нужд. В гоголевском мире главная из них, безусловно, — еда², заставляющая Хлестакова, даже под угрозой долговой тюрьмы, вступать в коммуникацию, просить хозяина или хотя бы бродить по гостинице, заглядывая во все тарелки и, тем самым, вторгаясь в приватный мир проезжающих: «<...> я видел сам, проходя **мимо кухни**, там много готовилось. И **в столовой** сегодня поутру двое каких-то коротеньких человека ели семгу и еще много кой-чего» [8. С. 31]. Гостиница как публичное пространство предполагает особенную чувствительность к ритуалам, хотя бы на уровне этикета. Бесцеремонность подобного жеста у не знающих его подоплеки Бобчинского и

² См. опыт выявления гастрономической мотивики «Ревизора»: [11–12].

Добчинского порождает иллюзию власти, оправдывающей вторжение: «Такой наблюдательный: все обсмотрел. Увидел, что мы с Петром-то Ивановичем ели семгу <...>. Так он и в тарелки к нам заглянул. Такой осмотрительный, меня так и проняло страхом» [8. С. 20] (см. анализ этого мотива: [13]). За жестом им видится целостная роль, социальная и коммуникативная, по их мнению, полностью определяющая человека.

Гостиница или любое чужое пространство, где субъект краткое время находится на всеобщем обозрении, легко превращается в подобие театральной площадки, где можно разыграть выигрышную роль. Таким эффектом не прочь воспользоваться и Хлестаков, мечтая,

чорт побери, **приехать домой** в карете, **подкатить эдаким чортом** к какому-нибудь соседу-помещику **под крыльцо**, с фонарями, а Осипа сзади одеть в ливрею. Как бы, я воображаю, все переполошились: «кто такой, что такое?», а лакей, золотая ливрея, входит (*вытягиваясь и представляя лакея*): «Иван Александрович Хлестаков из Петербурга, **прикажете принять?**» Они, пентюхи, и не знают, что такое значит «**прикажете принять**» [8. С. 30].

Ситуация знакомства, первой встречи, как и последующее «гостеванье», ритуализированы, и одного жеста («прикажете принять»), думается герою, достаточно для того, чтобы обозначить свой статус. Даже перед хозяином гостиницы и слугой, уже давно выяснившим реальное положение дел («Слуга. Да это для тех, которые почище-с. Хлестаков. Ах ты, дурак!» [Там же. С. 31]), он периодически пытается обозначить свое привилегированное положение.

Этого, впрочем, оказывается вполне достаточно ослепленным страхом чиновникам. Для них темная и сырая комната под лестницей, освещенная вымышленным статусом гостя, превращается в сакральное пространство, границы которого нужно пересекать с трепетом: «Городничий **вошел останавливается**. Оба **в испуге** смотрят несколько минут один на другого, выпучив глаза» [Там же. С. 33]. Завороженность властью, владеющая обоими, придает порогу чрезвычайное значение: для Хлестакова выход за его пределы подразумевает попадание в тюрьму («Я знаю, что значит на **другую квартиру**: то-есть **в тюрьму**» [Там же]), городничий боится того же самого, если не сможет перейти барьер («Помилуйте, не погубите! Жена, дети маленькие... не сделайте несчастным человека» [Там же]). Эта борьба за пространство, за сохранение контроля над ним, а впоследствии за его

расширение будет продолжаться на протяжении всей пьесы [14], и залогом становится приближение к локусу власти, что в случае городничего требует переселения гостя из Санкт-Петербурга к себе в дом («Я бы дерзнул... У меня в доме есть прекрасная для вас **комната, светлая, покойная...**» [8. С. 36]). Индикатором борьбы вновь выступает дверь, за которой, в зависимости от ситуации, то отступая и прячась («Бобчинский **выглядывает в дверь** и в испуге **прячется**» [Там же. С. 34]), то осмелев («Бобчинский **выглядывает в дверь и прислушивается**» [Там же. С. 35]), подслушивает Бобчинский, не решающийся полностью пересечь сакральную границу и попадающий в комнату поневоле, когда она рушится сама – вслед за падением коммуникативных преград:

«Городничий (Хлестакову): Осмелюсь ли я попросить позволения написать в вашем присутствии одну строчку к жене, чтоб она **приготовилась к принятию почтенного гостя?** <...> (Написавши, отдает Добчинскому, который **подходит к двери**, но в это время **дверь обрывается** и подслушивавший с другой стороны Бобчинский летит вместе с нею на сцену)» [Там же. С. 38].

Вожделенный переезд Хлестакова в дом городничего, тем не менее, трансформирует смысловую структуру локуса: центром его становится «высокопоставленный» гость, оттесняющий хозяина и других чиновников на периферию. Его, как евангельские девы жениха³, ждут у окна Анна Андреевна и Марья Антоновна («Да право, маминька, чрез минуты две все узнаем. <...> (**Всматривается в окно** и вскрикивает) Ах, маминька, маминька! кто-то идет, вон в конце улицы» [8. С. 40]), перед ним распахиваются наотмашь двери («**Квартальные отворяют обе половинки дверей. Входит Хлестаков**» [Там же. С. 45]); в то время как остальные почтительно следуют сзади, он располагается на самом почетном месте, во время его сна все притихают и говорят вполголоса. Домашнее пространство городничего тем самым оказывается отчуждено от него и полно неприятных неожиданностей, могущих еще более усложнить положение, от бумажки на полу («городничий указывает квартальным на полу бумажку – они бегут и снимают ее, толкая друг друга впопыхах» [Там же. С. 45]) или неосторожно громких звуков («Чш! экие косолапые медведи стучат сапогами! так и валится, как будто сорок пуд сбрасывает кто-нибудь

³ См. о религиозно-мистических мотивах пьесы: [9. С. 300–333; 15, 16].

с телеги!» [8. С. 55]) до вторжения опасных просителей, которым двери дома закрыты категорически («И никого **не впускать в дом стороннего**, особенно купцов! Если хоть одного из них впустите, то... Только увидите, что идет кто-нибудь с просьбою, а хоть и не с просьбою, да похож на такого человека, что хочет подать на меня просьбу, то **взашей так прямо и толкайте!** так его! хорошенько! *(показывает ногою)* слышите?» [Там же. С. 56]).

Хлестаков же, напротив, своими жестами и особенно самохарактеристиками стремится максимально расширить зону пространственного влияния. Реплика за репликой увеличивается количество и возрастает социальный статус локусов, границы которых он вначале просто пересекает, а потом и контролирует. Повторяющейся ситуацией его рассказов является торжественная встреча на пороге – вначале департамента («Я только на две минуты **захожу в департамент** с тем только, чтобы сказать: это вот так, это вот так <...>. И сторож летит **еще на лестнице** за мною с щеткою: позвольте, Иван Александрович, я вам, говорит, сапоги почищу» [Там же. С. 48]), потом гауптвахты («А один раз меня приняли даже за главнокомандующего, солдаты **выскочили из гауптвахты** и сделали ружьем» [Там же]) и, наконец, дворца как вершины государственной власти («Я везде, везде. **Во дворец всякий день ежду**. Меня завтра же произведут сейчас в фельдмарш...» [Там же. С. 50]). Зеркальным воплощением пороговой семантики выступает описание воображаемого дома Хлестакова, «первого в Петербурге», где в передней ждут высокопоставленные просители: «А любопытно взглянуть ко мне **в переднюю**, когда я еще не проснулся. Графы и князья толкутся и жужжат там, как шмели, только и слышно ж, ж, ж...» [Там же].

В реальность этот образ воплощается в четвертом действии пьесы, когда «на прием» к Хлестакову жаждет попасть собрание местных чиновников, в буквальном смысле толкающихся на пороге в страхе перед ревизором:

*(В это время слышны шаги и откашливание в комнате Хлестакова. Все **спешат** наперерыв к дверям, толются и стараются выдти, что происходит не без того, чтобы не притиснули кое-кого. Раздаются вполголоса восклицания:)*

Голос Бобчинского. Ой, Петр Иванович, Петр Иванович! наступили на ногу!

Голос Земляники. Отпустите, господа, хоть душу на покаяние, совсем прижали.

(Выхватываются несколько восклицаний: ай, ой! наконец все выпираются, и комната остается пуста) [8. С. 58].

Избранный ими формат аудиенции «поодиночке, да между четырех глаз» [Там же] соответствует идеалу приватности, персональной допущенности в сакральную сферу власти, противостоящей публичности и коллективности официального приема («Стройтесь. На военную ногу, непременно на военную ногу» [Там же. С. 57]), строго ритуального и сохраняющего в неизменности исходные, соответствующие статусу принимаемого социальные границы. Их изменение, чего добиваются чиновники, реализуется также пространственно – переходом из пороговой зоны, где каждый из них стоит в парадной форме, при шпаге и навязку («вытянувшись, в мундире, придерживая шпагу» [Там же. С. 60]), в центр комнаты, в непосредственную близость к «ревизору», принимающему в итоге деньги.

Камерности персональных представлений противостоит центростремительная энергия толпы просителей, не допущенных к власти и удерживаемых у ворот дома⁴. Регулярные каналы коммуникации для них закрыты, но это не отменяет желания заявить о себе. Проводником его становится окно, нерегламентированный и открытый случайному проникновению ход:

(Шум увеличивается.)

Хлестаков. Что там такое, Осип? Посмотри, что за шум.

Осип (*глядя в окно*). Купцы какие-то хотят войти, да не допускает квартальный. Машут бумагами, верно, вас хотят видеть.

Хлестаков (*подходя к окну*). А что вы, любезные?

Голоса купцов. К твоей милости прибегаем. Прикажи, государь, просьбу принять.

Хлестаков. Впустите их, впустите! пусть идут, Осип, скажи им: пусть идут. (*Осип уходит.*)

Хлестаков (*принимает из окна просьбы, разворачивает одну из них и читает*) [8. С. 69].

⁴ Здесь границы дома городничего совпадают с границами сцены, через которые перелестывает стихия городской жизни с ее необыкновенным многолюдьем (свыше ста упоминаемых персонажей, см: [17]).

«Неправильность» пересечения границы оборачивается в смысловом плане иной, изнаночной картиной городских отношений, о которых рассказывают купцы и унтер-офицерская жена. «Законный» характер информации, однако, ассоциируется в коммуникативной традиции с недостоверностью (слухи, сплетни, неполнота и искаженность сведений): «“Его высокоблагородному светлости господину финансову от купца Абдулина”... Чорт знает что: и чина такого нет!» [8. С. 69]. Пластически эта обрывочность воплощена в расчлененности образов, мелькающих в окне, в «обрубках» рук, тянущих Хлестакову прошения («**В окно** высовываются руки с просьбами» [Там же]), и в деформации лиц и фигур, имеющих гротескный отблеск: «**Дверь** **отворяется** и выставляется какая-то фигура во фризовой шинели, с небритую бородою, раздутою губою и перевязанною щекою» [Там же. С. 73]⁵. Подобная коммуникация приобретает деструктивный, но претендующий на регулярность вид, сигналом чего становится смена окна дверью, и с трудом прерывается ее инициатором: «Пошел, пошел! чего лезешь? *(Упирается ему руками в брюхо и выпирается вместе с ним в прихожую, захлопнув за собою дверь)*» [8. С. 73].

Мотивная сфера окна, на сей раз связанная с женским началом, с образами Анны Андреевны и Марьи Антоновны, не преминувшей взглянуть в окно и в сцене ухаживания («Марья Антоновна (**смотрит в окно**). Что это там, как будто бы полетело? Сорока или какая другая птица? Хлестаков *(целует ее в плечо и смотрит в окно)*. Это сорока» [Там же. С. 75]), с комплексом сватовства, разрешает в итоге сюжет овладения домашним пространством. Для городничего балансирование на пороге неожиданно, через «боковой» ход окна, завершается передвижением в сакральный центр, установлением интимно-родственного контакта с источником власти, что не просто возвращает полноту контроля над городом и домом, но и «расширяет» его пределы – как в воображении Сквозник-Дмухановского («Как же мы теперь, где будем жить? здесь или в Питере?»); «Я не иначе хочу, чтоб наш **дом** был первый в столице» [Там же. С. 82, 83]), так и в восприятии чиновников, уже видящих начальника своим столичным покровителем. Обилие привлеченных новостью гостей своеобразно снимает пространственные границы, распаивает пространство, делая коммуникацию публичной и открытой.

⁵ В этих образах находит развитие сквозной у Гоголя мотив искаженного лица в раме окна или двери. О деформации лица см: [18].

Это отменяет келейную замкнутость, царившую в начальной сцене, несмотря на зеркальное повторение отдельных сюжетных положений. Мотивы дороги, путешествия, в которое отправляется Хлестаков и о котором задумывается городничий («поедешь куда-нибудь – фельдъегеря и адъютанты поскачут везде вперед: лошадей!» [8. С. 82]), здесь усиливаются возможностью внешней коммуникации в виде письма Хлестакова, принесенного и читаемого почтмейстером, а в нем возникает образ литературы как воплощения публичности («Ты, я знаю, пишешь статейки: помести их в свою литературу» [Там же. С. 91]). Отмена границ касается не только пространства героев, но и самой сцены, сквозь барьер которой городничий обращается к зрителям: «Чему смеетесь? над собою смеетесь!..» [Там же. С. 94]. Тем самым эволюция пространства, несмотря на миражность интриги, обнаруживает необратимость. И финальной точкой ценностно-смыслового разрушения «лжедома», отмены его влияния и значимости становится перенос действия в пространство истинной власти – в место, где остановился подлинный ревизор, требующий к себе чиновников: «Жандарм. Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас сей же час **к себе**. Он остановился **в гостиннице**» [Там же. С. 95].

Таким образом, пороговая семантика, воплощенная в функциях двери и окна, позволила развернуть в пьесе сюжет борьбы за социальное структурирование пространства, условное и миражно изменчивое, лишенное онтологической основы. Суть человека в «сборном доме» городничего определяет всего лишь приближение или удаление от источника власти, и эта негативная антропология зримо предстала в «немой сцене» с ее центростремительной расстановкой персонажей вокруг городничего. Будучи спроецирована на брюлловский сюжет «Последнего дня Помпеи», она предстала метафорой внезапной катастрофы и Страшного суда, предчувствуемого обитателями выморочного дома [19. С. 10–13; 20].

Литература

1. Болотникова О.Н. Дом, дверь и окно в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Гоголя и восточнославянская семиотика жилища // Имагология и компаративистика. 2016. № 1 (5). С. 153–176.

2. Болотникова О.Н. Дверь и окно в контексте барочной эмблематики дома // Вестник Томского государственного университета. 2015. № 397. С. 5–11.

3. Болотникова О.Н. Феноменология домашнего пространства в литературе русского сентиментализма // Вестник Томского государственного университета. 2015. № 391. С. 34–39.
4. Болотникова О.Н. «Дева у окна» и «стук у врат»: семантика мотивов окна и двери в русской литературе 1800–1830-х гг. // Вестник Томского государственного университета. 2016. № 405. С. 5–15.
5. Манн Ю.В. Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 2007. 742 с.
6. Виролайнен М.Н. Мифы города в мире Гоголя // Виролайнен М.Н. Речь и молчание: сюжеты и мифы русской словесности. СПб. : Амфора, 2003. С. 360–372.
7. Щукин В.Г. Романтический урбанизм и смысловые координаты гоголевского городского пространства // Гоголь как явление мировой литературы. М. : ИМЛИ РАН, 2003. С. 61–66.
8. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений : в 14 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1951. Т. 4. 552 с.
9. Лебедева О.Б. Русская высокая комедия XVIII века: генезис и поэтика жанра. Томск : Изд-во Том/ ун-та, 1996. 358 с.
10. Борисов Ю.Н. Судебная власть в русской сатирической комедии XVIII века // Феноменология власти в сатире. Саратов : Наука, 2008. С. 41–64.
11. Leblanc R.D. Satisfying Khlestakov's Appetite: The Semiotics of Eating in the Inspector General // Slavic Review. 1988. Vol. 47, № 3. P. 483–498.
12. Волков С. «Ревизор»: еда и напитки // Литература. 2009. № 14. С. 27–29.
13. Манн Ю.В. Место и взгляд : (из комментариев к гоголевскому «Ревизору») // Страницы истории русской литературы. М. : Прометей, 2002. С. 238–241.
14. Прозоров В.В. Природа драматического конфликта в «Ревизоре» и «Женитьбе» Гоголя // Прозоров В.В. До востребования... : избранные статьи о литературе и журналистике. Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 2010. С. 52–75.
15. Винницкий И.Ю. Николай Гоголь и Угроз Световостоков. К истокам идеи «Ревизора» // Вопросы литературы. 1996. № 5. С. 167–195.
16. Мильдон В.И. Город в «Ревизоре» // Н.В. Гоголь и театр : третьи Гоголевские чтения. М. : Университет, 2004. С. 148–156.
17. Прозоров В.В. Внесценические персонажи в комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» // От Карамзина до Чехова. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1992. С. 163–168.
18. Манн Ю.В. Чудесные превращения гоголевских лиц // Манн Ю.В. Сквозь форму к смыслу. Самоотчет. М. ; Явне : Высшая школа консалтинга, 2015. Ч. 1: Из «Гоголевской мозаики». С. 116–124.
19. Манн Ю.В. Комедия Гоголя «Ревизор». М. : Худож. лит., 1966. 108 с.
20. Лебедева О.Б. Брюллов, Гоголь, Иванов. Поэтика «немой сцены» – «живой картины» комедии «Ревизор» // Поэтика русской литературы. М. : РГГУ, 2001. С. 113–126.

IMAGOLGY OF THE HOME SPACE AND ITS LIMINAL ELEMENTS IN THE CONTEXT OF THE MIRAGY INTRIGUE OF NIKOLAI GOGOL'S COMEDY *THE INSPECTOR GENERAL*

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2018, 9, pp. 53–66. DOI: 10.17223/24099554/9/4

Olesya N. Bolotnikova, independent researcher (Tomsk, Russian Federation). E-mail: bolotnikovao@mail.ru

Keywords: home space, door, window, N.V. Gogol, *The Inspector General*.

The article analyses Gogol's poetics, which determines the change in the value of the home space and its transformation into a metaphorical mask of negative anthropology. This poetics is represented in the "composite city" of *The Inspector General*; on the one hand, it is a model of a social organisation, on the other, a "heartwarming city", where the structure of social relations is declared in spiritual and psychological generalisations, in the characters' passions.

This image is expressed by means of drama that uses discrete loci. In the comedy, they are the house of the mayor and a room in the hotel. Initially, the community of city officials is a clan and elite structure: their circle is limited, outsiders are not allowed into it, everyone has a share of power, and interpersonal relations are close to family-like familiarity. It is implied that the doors are closed here, and the discussion of "the most unpleasant news" is private.

The second locus of the play ("a small room in the hotel") is a completely different communicative space, where the insolvent loser Khlestakov is deprived of the right to control the borders. But for officials blinded by fear, the dark and damp room under the stairs illuminated by the fictitious status of the guest turns into a sacral space, the limits of which must be crossed with trepidation.

This struggle for space, for maintaining control over it, and subsequently for its expansion continues throughout the play. Semantics of a threshold, embodied in the functions of the door and the window, made it possible in the play to unfold the plot of the social structuring of a closed and close, conditional and miraculously changeable space devoid of an ontological basis. The essence of the person in the "composite house" of the mayor determines the nearness to or farness from the source of power, the openness or closeness of the channels of penetration into it (doors and windows).

References

1. Bolotnikova, O.N. (2016) House, door and window in Gogol's Evenings on a Farm near Dikanka and semiotics of the Eastern Slavic house. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 1(5). pp. 153–176. DOI:10.17223/24099554/5/9
2. Bolotnikova, O.N. (2015) Door and window in the house Baroque emblems. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 397. pp. 5–11. (In Russian).
3. Bolotnikova, O.N. (2015) Phenomenology of domestic space in the literature of Russian sentimentalism. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 391. pp. 34–39. (In Russian).
4. Bolotnikova, O.N. (2016) A girl at the window" and "a knock at the gates": semantics of the motives of doors and windows in Russian literature of the 1800s-1830s. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 405. pp. 5–15. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/405/1

5. Mann, Yu.V. (2007) *Tvorchestvo Gogolya: smysl i forma* [Gogol's works: meaning and form]. St. Petersburg: St. Petersburg State University.
6. Virolaynen, M.N. (2003) *Rech' i molchanie: Syuzhety i mify russkoy slovesnosti* [Speech and silence: Plots and myths of Russian literature]. St. Petersburg: Amfora. pp. 360–372.
7. Shchukin, V.G. (2003) Romanticheskii urbanizm i smyslovye koordinaty gogolevskogo gorodskogo prostranstva [Romantic urbanism and the semantic coordinates of Gogol's urban space]. In: Mann, Yu.V. (ed.) *Gogol' kak yavlenie mirovoy literatury* [Gogol as a phenomenon of world literature]. Moscow: IWL RAS.
8. Gogol, N.V. (1951) *Polnoe sobranie sochineniy: v 14 t.* [Complete works: in 14 vols]. Vol. 4. Moscow; Leningrad: USSR AS.
9. Lebedeva, O.B. (1996) *Russkaya vysokaya komediya XVIII veka: genezis i poetika zhanra* [Russian high comedy of the 18th century: the genesis and poetics of the genre]. Tomsk: Tomsk State University.
10. Borisov, Yu.N. (2008) *Sudebnaya vlast' v russkoy satiricheskoy komedii XVIII veka* [Judicial power in the Russian satirical comedy of the 18th century]. In: Prozorov, V.V. & Kabanova, I.V. (eds) *Fenomenologiya vlasti v satire* [Phenomenology of power in satire]. Saratov: Nauka.
11. Leblanc, R.D. (1988) Satisfying Khlestakov's Appetite: The Semiotics of Eating in the Inspector General. *Slavic Review*. 47(3). pp. 483–498.
12. Volkov, S. (2009) "Revizor": eda i napitki ["The Inspector General": food and drinks]. *Literatura*. 14. pp. 27–29.
13. Mann, Yu.V. (2002) Mesto i vzglyad: (Iz kommentariiev k gogolevskomu "Revizoru") [Place and view: (From commentaries to Gogol's "The Inspector General")]. In: Murzak, I.I. & Chernyshyova, E.G. (eds) *Stranitsy istorii russkoy literatury* [Pages of the history of Russian literature]. Moscow: Prometey.
14. Prozorov, V.V. (2010) *Do vostrebovaniya...: Izbrannyye stat'i o literature i zhurnalistike* [On demand . . . Selected articles on literature and journalism]. Saratov: Saratov State University. pp. 52–75.
15. Vinnitskiy, I.Yu. (1996) Nikolay Gogol' i Ugroz Svetovostokov. K istokam idei "Revizora" [Nikolai Gogol and Ugroz Svetovostokov. To the origins of the idea of "The Inspector General"]. *Voprosy literatury*. 5. pp. 167–195.
16. Mil'don, V.I. (2004) Gorod v "Revizore" [The city in "The Inspector General"]. In: *N.V. Gogol' i teatr: Tret'i Gogolevskie chteniya* [N.V. Gogol and Theater: Third Gogol Readings]. Moscow: Knizhnyy dom "Universitet". pp. 148–156.
17. Prozorov, V.V. (1992) Vnestsennicheskie personazhi v komedii N.V. Gogolya "Revizor" [Out-of-stage characters in Gogol's "The Inspector General"]. In: Yanushkevich, A.S. et al. (eds). *Ot Karamzina do Chekhova* [From Karamzin to Chekhov]. Tomsk: Tomsk State University.
18. Mann, Yu.V. (2015) *Skvoz' formu k smyslu. Samootchet* [Through the form to the meaning. Self-report]. Part 1. Moscow; Yavne: Vysshaya shkola konsaltinga. pp. 116–124.
19. Mann, Yu.V. (1966) *Komediya Gogolya "Revizor"* ["The Inspector General", a comedy by Gogol]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
20. Lebedeva, O.B. (2001) Bryullov, Gogol', Ivanov. Poetika "nemoy stseny" – "zhivoy kartiny" komedii "Revizor" [Bryullov, Gogol, Ivanov. Poetics of the "silent scene" – the "living picture" of the comedy "The Inspector General"]. In: Belaya, G.A. et al. (eds) *Poetika russkoy literatury* [Poetics of Russian literature]. Moscow: RSUH.